

# *Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελληνικού χώρου*

*ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης*

Μ. Σκούλιος

**Η** θεωρητική ανάλυση μιας προφορικής μουσικής παράδοσης είναι ουσιαστικά μια προσπάθεια παράλληλη με αυτήν της μουσικής πράξης. Λειτουργεί σαν μια φυσική επιστήμη που αποσκοπεί στο να αποκρυπτογραφήσει τους κρυμμένους νόμους ενός περίπλοκου μουσικού φαινομένου, το οποίο συνήθως συνδέεται με ένα παράλληλο φαινόμενο λόγιας μουσικής δημιουργίας, που αναπτύσσεται στο ίδιο πλαίσιο.

Στον Ελλαδικό χώρο υπάρχει μια μεγάλη παράδοση «τεχνολογίας» της μουσικής. Έτσι ονομάζει ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος<sup>1</sup> τη θεώρηση των τεχνικών στοιχείων της μουσικής γλώσσας, της γραμματικής και του συντακτικού της, θεώρηση η οποία ξεκινάει από τους αρχαίους χρόνους και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας.

Η αφετηρία της συστηματικής μουσικολογίας εντοπίζεται στην Αρχαία Ελλάδα, ανθίζει δε ιδιαίτερα στην Ελληνιστική περίοδο. Στα χρόνια της σήμερα αποκαλούμενης Βυζαντινής αυτοκρατορίας, αλλά και της Οθωμανικής που ακολουθεί, το ενδιαφέρον για το πεδίο αυτό παραμένει, εστιασμένο ωστόσο μόνο στην εκκλησιαστική μουσική. Αυτό που σήμερα ονομάζουμε «θεωρία της βυζαντινής μουσικής» διαμορφώθηκε ουσιαστικά τον 19<sup>ο</sup> αι. από τον Χρύσανθο και την Πατριαρχική επιτροπή του 1881, οπότε επιχειρείται μια επανασύνδεση με το αρχαιοελληνικό μοντέλο. Η παράδοση αυτή συνεχίζεται τον 20<sup>ο</sup> αι. με κύρια μορφή τον Σίμωνα Καρά, ο οποίος αξιοποιώντας τα αρχαία και βυζαντινά κείμενα εμπλούτισε το θεωρητικό μοντέλο της εκκλησιαστικής μουσικής, ενώ παράλληλα επιχείρησε να καλύψει θεωρητικά και ιδιάζουσες περιπτώσεις από τη δημοτική.

Η συγκεκριμένη παράδοση εξακολουθεί να συνέχει την οπτική με την οποία συντάσσονται νέες μελέτες, διδακτορικά και συγγράμματα θεωρίας στις μέρες

μας, τροφοδοτώντας ταυτόχρονα μια συνεχή ροή συζητήσεων και αντιπαραθέσεων. Αυτό είναι φυσικά αναμενόμενο, δεδομένου του ότι οι εν λόγω θεωρητικές αναλύσεις και οπτικές προσέγγισης τοποθετούνται απέναντι σε ένα πολύ δύσκολο διακύβευμα, την συγκρότηση μοντέλων κατανόησης και περιγραφής μιας μουσικής πράξης ρευστής, η οποία επιπλέον εμφανίζει μια εξαιρετική ποικιλότητα σε όλα τα επίπεδα. Η μεγάλη αυτή πολυμορφικότητα και ποικιλοχρωμία είναι άμεσα αντιληπτή με μια ακρόαση στοιχειωδώς αποστασιοποιημένη από τα στερεότυπα της εξοικειώσής μας με τα διαφορετικά μουσικά ιδιώματα, παραδοσιακά και λαϊκά, που συνυπάρχουν στα γεωγραφικά όρια της σημερινής Ελλάδας.

Στην τρέχουσα πρακτική, ο όρος παραδοσιακά ιδιώματα αναφέρεται όχι μόνο στη μουσική της υπαίθρου (την λεγόμενη «δημοτική») αλλά και στο αστικό ομόλογό της που αναπτύσσεται στα οικονομικά κέντρα του 19<sup>ου</sup> αι. όπως τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Αντίστοιχα, χαρακτηρίζονται «λαϊκά» τα αστικά ιδιώματα που καλλιεργούνται κυρίως τον 20<sup>ό</sup> αιώνα.<sup>2</sup> Τα ποντιακά και τα ηπειρώτικα, τα μικρασιατικά, τα σμυρναίικα, η μουσική της Καππαδοκίας ή των χάλκινων πνευστών της Μακεδονίας, των διαφόρων νησιών του Ιόνιου και του Αιγαίου, δίνουν το εύρος των συντεταγμένων του πεδίου της ελληνικής μουσικής, κυρίως αν θεωρηθούν πριν την ομογενοποίηση που έφερε ο μοντέρνος τρόπος εκτέλεσης, ο οποίος τείνει να εξαφανίσει κάθε ίχνος ιδιαίτερου τοπικού χαρακτήρα. Σημαντικοί παράγοντες αυτής της ποικιλότητας είναι οι κατά ιδίωμα διαφορετικές επιλογές φυσικών διαστημάτων,<sup>3</sup> η πολυτροπικότητα της μελωδίας,<sup>4</sup> η πολυρρυθμία, καθώς και η μορφολογική ποικιλία, στοιχεία που αποτελούν και το κύριο αντικείμενο κάθε προσπάθειας θεωρητικής ανάλυσης των εν λόγω μουσικών παραδόσεων.<sup>5</sup> Η εξαιρετική αυτή πολυχρωμία είναι συνέπεια ενός περίπλοκου ιστορικά φαινομένου και μαρτυρεί τόσο τις αρχαίες καταβολές αυτών των ιδιωμάτων όσο και τις επιρροές που γόνιμα αφομοιώθηκαν από κάθε δυνατή προέλευση (Δύση, Ανατολή και Βαλκάνια).

Για την ανάλυση των ιδιωμάτων αυτών αξιοποιούνται σήμερα στην Ελλάδα το θεωρητικό μοντέλο της Βυζαντινής μουσικής (που σε μεγάλο βαθμό αξιώνει να θεωρείται κληρονόμος του αρχαιοελληνικού), το δυτικό και σπανιότερα το ανατολικό.<sup>6</sup> Τα τρία αυτά μοντέλα, γεννήματα διαφόρων γενών λόγιας μουσικής παράδοσης, χαρακτηρίζονται το κάθε ένα από διαφορετική φιλοσοφία. Αυτό σημαίνει ότι προσφέρουν διακεκριμένες λογικές ανάλυσης αλλά και ότι παρουσιάζουν διαφορετικά προβλήματα σε επίπεδο εφαρμογής τους στην προσπάθεια προφορικών λαϊκών παραδόσεων.

Ξεκινώντας από το πρωτογενές επίπεδο των διαστημάτων, η

αρχαιοελληνικής προέλευσης θεωρία των λόγων, που χρησιμοποιείται τόσο από το Βυζαντινό όσο και από το ανατολικό μοντέλο, ερμηνεύει επαρκώς τόσο την μεγάλη ποικιλία των εν χρήσει διαστημάτων, όσο και τον συσχετισμό τους με κανόνες φυσικής αρμονίας. Παρότι η διαστηματική θεωρία έχει χάσει την εξέχουσα θέση που είχε στην Αρχαιότητα, πολλοί μελετητές από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα συνεχίζουν την ίδια παράδοση.<sup>7</sup> Τα ευάριθμα διαστήματα σε μορφή λόγου συχνότητων, που έχουν προταθεί όμως κατά καιρούς ως τα πλέον εύηχα και ορθά για τον εκάστοτε τρόπο, δεν έχουν επαληθευτεί με σύγχρονες εργαστηριακές μεθόδους. Δεδομένης δε της κινητικότητας των μουσικών φθόγων, που υπόκεινται σε μια μεγάλη ποικιλία έλξεων και γλιστρημάτων, ο ακριβής εργαστηριακός τους προσδιορισμός ίσως εν τέλει να αποδειχθεί ανέφικτος.

Αυτό βέβαια καθόλου δεν επηρεάζει την διαπίστωση ότι υπάρχει μια αξιοθαύμαστη ποικιλότητα φυσικών διαστημάτων, τα οποία μάλιστα συνδυάζονται για να σχηματίσουν μελωδικά μορφώματα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που διέπονται από μια σειρά πολύπλοκων κανόνων. Τα θεωρητικά μοντέλα στα οποία αναφερθήκαμε παρέχουν στο επίπεδο αυτό μια πλειάδα αναλυτικών εργαλείων εξαιρετικού ενδιαφέροντος. Θα επιχειρήσουμε μια σύντομη συγκριτική αναφορά στα διακριτά τους πλεονεκτήματα για τον ερευνητή που θέλει να σκύψει πιο σχολαστικά πάνω στο θέμα αυτό.

Ένα από τα μείζονα πεδία που χρήζουν αναλυτικής προσέγγισης, είναι αυτό που σχετίζεται με την τροπικότητα της μελωδίας. Εδώ, το σύστημα της βυζαντινής οκταχχίας προσφέρει πολύτιμα εργαλεία, όπως η ιεράρχηση των βαθμίδων σε σταθερές και κινούμενες, σε δεσπόζουσες, ατελείς, εντελείς και τελικές καταλήξεις, η τετραχορδική ανάλυση ή η θεωρία των γενών, των συστημάτων, των χρωών, των μελωδικών έλξεων, των τρόπων μεταβολής και πολλά άλλα. Ωστόσο, η οργάνωση σε οκτώ ήχους είναι αυστηρά προσαρμοσμένη στα μέτρα μιας συγκεκριμένης λειτουργικής πρακτικής, στεγανά δομημένης εντός του μακραίωνου εκκλησιαστικού περιβάλλοντος που την καλλιέργησε. Η εφαρμογή της σε άλλα μουσικά ιδιώματα δεν είναι ως εκ τούτου αυτονόητη: τόσο στο επίπεδο της τροπικής ανάλυσης περιπτώσεων μελωδικής συμπεριφοράς όσο και στο επίπεδο οργάνωσης της διδασκαλίας τους, τα προβλήματα που ανακύπτουν είναι πολλαπλά. Διότι η καταλληλότητα και η χρησιμότητα μιας μεθόδου κατηγοριοποίησης των διαφόρων τύπων μελωδικής συμπεριφοράς έγκειται στην ικανότητα ταξινόμησής τους σε έναν επαρκή αριθμό τρόπων, που καλύπτουν την πλειοψηφία των παρατηρούμενων περιπτώσεων χωρίς να παρουσιάζουν σημαντική επικάλυψη.<sup>8</sup> Στις παραδόσεις των Βαλκανίων, της Εγγύς και Μέσης Ανατολής και της Βορείου Αφρικής, η

εγγενής τάση της μελωδίας να μεταβάλλει την τροπική της συμπεριφορά περνώντας από έναν τρόπο σε άλλους γειτονικούς, μέσα από συγκεκριμένα σε κάθε περίπτωση μελωδικά μονοπάτια, καθιστά ούτως ή άλλως δύσκολη την εφαρμογή της παραπάνω αρχής. Στην περίπτωση της οκταηχίας δε, οι δομικές αδυναμίες του τροπικού συστήματος αποδεικνύονται πολύ μεγαλύτερες. Ενδεικτικά αναφέρουμε την κατάταξη πολύ διαφορετικών μελωδικών συμπεριφορών στην ίδια κατηγορία, όπως τα παρακλάδια του βαρέως ήχου, του πλάγιου πρώτου ή του τέταρτου, παρά το γεγονός ότι στις εν λόγω συμπεριφορές συνυπάρχουν διαφορετικές ατελείς, εντελείς, τελικές καταλήξεις, διαφορετικοί δεσπόζοντες φθόγγοι, χρησιμοποιούνται διαφορετικές έλξεις και οι κλίμακες τους ενίοτε ανήκουν σε διαφορετικό γένος και υπακούουν σε διαφορετικό σύστημα. Ακριβώς στην αδυναμία αυτή οφείλεται η χρήση, στο πλαίσιο της οκτώηχου, μακρόσυρτων περιφραστικών τίτλων, που καλούνται να προσδιορίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια την εκάστοτε υποπερίπτωση (όπως π.χ. «βαρύς σκληρός διατονικός επτάφωνος» ή «πλάγιος του πρώτου σκληρός διατονικός πεντάφωνος»). Το εγχείρημα αποδεικνύεται ωστόσο ανεπαρκές σε πλείστες όσες περιπτώσεις, όπως αποδεικνύεται και από την χρήση ονομασιών ανατολικών μακάμ προκειμένου να προσδιοριστεί με ακρίβεια η τροπική συμπεριφορά νεότερων εκκλησιαστικών μελών (π.χ. «Δοξολογία Σουζινάκ», «Φεραχνάκ» κλπ.). Ωστόσο δεν είναι αυτή η πιο σημαντική αδυναμία του τροπικού συστήματος της βυζαντινής εκκλησιαστικής παράδοσης: το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι η σύγχυση που προκαλεί η διαφοροποίηση της τροπικής συμπεριφοράς μελών του ίδιου ήχου, με βάση το μελικό είδος στο οποίο ανήκουν. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα σύντομα μέλη του δευτέρου ήχου, τα οποία συμπεριφέρονται ως πλάγιος του δευτέρου, καθώς και, αντίστροφα, τα σύντομα μέλη του πλάγιου δευτέρου που συμπεριφέρονται σαν δεύτερος ήχος. Μικρότερες ή μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις αυτού του τύπου, ανάλογα με το μελικό είδος, παρατηρούνται σε όλους τους ήχους. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην αντιστοίχιση των διαφορετικών περιπτώσεων με ανατολικά μακάμ.<sup>9</sup>

Αν επιχειρήσουμε να αξιοποιήσουμε την θεωρία της δυτικής λόγιας μουσικής, διαπιστώνουμε σύντομα ότι η κατηγοριοποίηση που εκείνη προτείνει με βάση τη λογική της απλής κλίμακας δεν λαμβάνει υπ' όψιν τους περίπλοκους κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά που απαντώνται στις προφορικές παραδόσεις στις οποίες εστιάζεται το ενδιαφέρον μας εδώ. Σε βαθμό μάλιστα που να αποδεικνύεται εντελώς ακατάλληλη για την εξήγηση της τροπικής συμπεριφοράς της μελωδίας. Φυσικά η έννοια της κλίμακας χρησιμοποιείται και στην βυζαντινή

θεωρία, η λογική της όμως είναι πολύ διαφορετική από αυτήν της αντίστοιχης δυτικής. Η διαφορά εντοπίζεται κυρίως στο ότι, στις παραδόσεις που μας απασχολούν, οι βαθμίδες δεν έχουν σταθερές θέσεις, αλλά υπόκεινται σε συνεχείς μικρομεταβολές, υπακούοντας στο θεμελιώδες για την Εγγύς Ανατολή φαινόμενο των μελωδικών έλξεων. Επιπροσθέτως, στοιχεία όπως ο κατά περίπτωση ξεχωριστός τρόπος ιεράρχησης των βαθμίδων, καθώς και ο ιδιαίτερος ρόλος κάποιων από αυτές, η συγκεκριμένη πορεία της μελωδικής ανάπτυξης, οι χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις, ή ακόμη κάποιες χαρακτηριστικές τροπικές μεταβολές, διαφοροποιούν μεταξύ τους τρόπους οι οποίοι μοιράζονται την ίδια μητρώα κλίμακα. Όπου η δυτική παράδοση χρειάστηκε να ανακαλέσει το τροπικό σύστημα (με χαρακτηριστική την περίπτωση της τζαζ), χρησιμοποίησε την αρχαιοελληνική ορολογία (Δώριος, Φρύγιος κλπ.), η οποία ωστόσο είναι από την φύση της προβληματική, αφού υπάρχει διαφωνία μεταξύ των αρχαίων συγγραφέων που αναφέρονται στη διαστηματική διάταξη των περιών ο λόγος τρόπων.

Τρίτη εναλλακτική προσφέρεται από το σύστημα των ανατολικών μακάμ, των οποίων η χρήση στο χώρο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής ξεκίνησε προφανώς τα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας. Το σύστημα αυτό προσφέρει ένα πλούσιο μοντέλο τροπικής ανάλυσης, το οποίο όμως παρουσιάζει τις δικές του αδυναμίες κατά την εφαρμογή του στις υπό εξέταση προφορικές παραδόσεις. Τόσο στην οθωμανοτουρκική όσο και την αραβική εκδοχή του, ως προσαρμοσμένο στα δεδομένα των αντίστοιχων λόγιων ιδιωμάτων, είναι υπερανalyτικό και με πολύ εξειδικευμένους κανόνες διάκρισης, που το καθιστούν δύσκολο για την ανάλυση της συγκεκριμένης λαϊκής μουσικής πρακτικής.

Υπάρχει επιπλέον ένα μοντέλο κωδικοποίησης της τροπικής συμπεριφοράς της μελωδίας, το οποίο, παρότι δεν καταγράφεται ως διακριτό σύστημα στην βιβλιογραφία, εμφανίζει ευρεία χρήση στην μουσική πράξη: αναφερόμαστε στην εκδοχή εκείνη του οθωμανοτουρκικού συστήματος, η οποία χρησιμοποιείται στην αστική λαϊκή μουσική της Τουρκίας αλλά και της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων. Στην περίπτωση της, η τυπική διαφοροποίηση με βάση την αυστηρή εφαρμογή της έννοιας του σεγίρ<sup>10</sup> δεν τηρείται κατά γράμμα, με αποτέλεσμα ο αριθμός των μακάμ να είναι μικρότερος, και ρεαλιστικά προσαρμοσμένος στα δεδομένα της λαϊκής παράδοσης. Ωστόσο για μια ακόμη φορά το θεωρητικό εργαλείο αποδεικνύεται ατελές: αν η πλειοψηφία των βασικών στοιχείων του μακάμ βρίσκει εφαρμογή σε παραδείγματα από τα λαϊκά μουσικά ιδιώματα στον ελληνικό χώρο, είναι όμως εντούτοις πολλές οι περιπτώσεις μελωδικής

συμπεριφοράς που δεν ταιριάζουν στα μέτρα κανενός μακάμ. Επιπλέον, συχνότατα η προσπάθεια αναγωγής κάθε σύνθεσης ή αυτοσχεδιασμού σε ένα και μοναδικό μακάμ είναι αδύνατη, αφού η μελωδία μεταλλάσσεται συνεχώς. Η εγγενής αυτή τάση της μελωδίας να μεταβάλλει την τροπική της συμπεριφορά δεν επιτρέπει εύκολα την ταξινόμηση του μελωδικού υλικού σε ανεξάρτητες ομοταξίες με αυστηρά καθορισμένα όρια. Ειδικά στην περίπτωση του λόγιου οθωμανοτουρκικού συστήματος, η πολυσχιδής δομή του και τα ασαφή όρια ανάμεσα σε κάποια μακάμ, δημιουργούν συγχύσεις που καθιστούν το αναλυτικό εργαλείο δύσχρηστο.

Είναι σημαντικό να τονίσει κανείς σε αυτό το σημείο ότι κάποιες περιπτώσεις μελωδικής συμπεριφοράς μπορούν να ομαδοποιηθούν με βάση μια σειρά από μείζονες ιδιαιτερότητες. Πολλοί είναι οι ηπειρώτικοι, μακεδονίτικοι, «καμπίσιοι», βλάχικοι ή σαρακατσάνικοι σκοποί που δεν εμπίπτουν στην κατηγοριοποίηση κανενός από τα παραπάνω τροπικά συστήματα και ως εκ τούτου χρήζουν ειδικής μελέτης, αφού από την σκοπιά της τροπικής ανάλυσης σαφώς στοιχειοθετούν ιδιαίτερες τροπικές οντότητες.

Στο θέμα της μετρικής και ρυθμικής ανάλυσης, το βυζαντινό θεωρητικό μοντέλο δεν είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένο, αφού στην ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική προέχει ο ποιητικός λόγος, η δε μελωδία χρησιμοποιείται για να υπογραμμίζει τα νοήματά του, υπακούοντας στον επονομαζόμενο «τονικό» ρυθμό, την προσωδία δηλαδή του ποιητικού κειμένου. Είναι αξιοσημείωτη μάλιστα η ελευθερία με την οποία ερμηνεύονται οι αξίες του χρόνου και ειδικότερα οι υποδιαιρέσεις του, ιδιαίτερα στα αργά εκκλησιαστικά μέλη. Τα επαναλαμβανόμενα κλειστά μέτρα και οι περίπλοκοι ρυθμικοί τονισμοί των λαϊκών ιδιωμάτων είναι εμφανώς πολύ μακριά από την παράδοση αυτή και το θεωρητικό της σύστημα.

Παρομοίως, ούτε η δυτική θεώρηση μπορεί να εξασφαλίσει επαρκή αναλυτικά εργαλεία στο θέμα αυτό, αν εξαιρέσει κανείς το λειτουργικότερο σύστημα καταγραφής των αξιών και υποδιαιρέσεων του χρόνου. Η επιστράτευση του για την αποτύπωση και ανάλυση πολλών από τους εν χρήσει παραδοσιακούς ρυθμούς ενέχει ωστόσο πολλούς κινδύνους απλοποίησης, ενίοτε δε και παραποίησης τους, αφού η απόδοσή τους απαιτεί δύσκολες χρονικές αξίες, συχνότατα δε και μεταβλητή χρονική αγωγή, που καθορίζεται από τη διάδραση με τους χορευτές.<sup>11</sup>

Τα ανατολικά μοντέλα αναδεικνύονται και πάλι σαφώς καταλληλότερα για την προσέγγιση του ζητήματος, αφού οι σχετικές λόγιες παραδόσεις χρησιμοποιούν παρόμοια μετρικά σχήματα με τους παραδοσιακούς ρυθμούς

που συναντά κανείς στον ελληνικό χώρο, μάλιστα δε σε κάποιες περιπτώσεις ταυτόσημα. Το οθωμανοτουρκικό σύστημα δεν είναι όμως εδώ το πιο ενδεδειγμένο. Η μεθοδολογία μετρικής ανάλυσης και η διδασκαλία του ρυθμικού αυτοσχεδιασμού είναι περισσότερο ανεπτυγμένες στις πιο μακρινές από τις μεγάλες λόγιες ανατολικές παραδόσεις, όπως η κλασσική Ινδική και η κλασσική Περσική. Τα θεωρητικά τους μοντέλα και οι παιδαγωγικές τους μέθοδοι περιλαμβάνουν ιδέες και αναλυτικά εργαλεία που θα μπορούσαν να φανούν πολύ χρήσιμα για μια πιο μοντέρνα προσέγγιση του ρυθμού στην προφορική μουσική παράδοση.

Αν πρέπει να αντιμετωπίσουμε ζητήματα μορφολογίας,<sup>12</sup> παρατηρούμε ότι η βυζαντινή θεωρία προσφέρει και σε αυτό το σημείο ένα μοντέλο ανάλυσης που είναι αυστηρά προσαρμοσμένο στα δεδομένα της εκκλησιαστικής μουσικής πρακτικής. Ταξινομεί το υλικό με βάση την χρονική αγωγή (αργά, σύντομα, αργοσύντομα), το μοίρασμα των συλλαβών στο χρόνο (ειρμολογικά, στιχηραρικά, παπαδικά) και το υμνογραφικό περιεχόμενο (πασαπνοάρια, αλληλουάρια, δοξολογίες κλπ.), λογική που για μια ακόμη φορά παραμένει μακριά από τις φόρμες που καλλιεργούνται στο χώρο της λαϊκής μουσικής παράδοσης. Εδώ, τόσο το δυτικό όσο και το ανατολικό μοντέλο δίνουν μια αξιοποιήσιμη φιλοσοφία ανάλυσης, δεδομένου του ότι εξετάζουν τις μορφές με βάση τα δομικά χαρακτηριστικά τους. Η φιλοσοφία αυτή μπορεί να εφαρμοστεί για την ταξινόμηση του υπό συζήτηση υλικού με κριτήρια όπως η σταθερότητα του τρόπου ερμηνείας μιας σύνθεσης σε σχέση με τον βαθμό εμπλοκής του αυτοσχεδιασμού, η σειρά διαδοχής των επαναλαμβανόμενων και μη επαναλαμβανόμενων μερών στην πλοκή της ανάπτυξής της, τα ιδιαίτερα ρυθμικά χαρακτηριστικά, καθώς και τα τυποποιημένα μελωδικά πρότυπα που παρατηρούνται στις ημι-ελεύθερες φόρμες όπως τα καθιστικά, οι αμανέδες ή τα οργανικά ταξίμια, κλπ.

Ένα άλλο πολύ σημαντικό θέμα, που σχετίζεται άμεσα με τα θεωρητικά μοντέλα, είναι αυτό του συστήματος καταγραφής. Τα εν χρήσει σήμερα συστήματα της βυζαντινής παρασημαντικής και της δυτικής σημειογραφίας δεν είναι προσαρμοσμένα στις ιδιαιτερότητες παραδόσεων, των οποίων η ουσιαστική ιδιότητα προσδιορίζεται από την προφορικότητα της διάδοσης και μετάδοσής τους. Η προφορικότητα ευθύνεται για την ιδιομορφία αυτών των ιδιωμάτων, με την ελαστικότητα των δομών, την υφολογική ποικιλιότητα και προπαντός την ελευθερία της ερμηνείας του εκάστοτε εκτελεστή, ιδιομορφία η οποία αναγκαστικά περιορίζει τον ρόλο της σημειογραφίας σ' αυτόν του οδηγού-μνημονικού κώδικα.

Στην περίπτωση της χρήσης της σημειογραφίας για την καταγραφή προφορικού μουσικού υλικού – ο διεθνώς χρησιμοποιούμενος όρος είναι περιγραφική σημειογραφία – το κάθε ένα από τα προαναφερθέντα συστήματα, λόγω της διακεκριμένης φιλοσοφίας του έχει διαφορετικές αρετές και αδυναμίες. Η βυζαντινή παρασημαντική είναι κατάλληλη σε θέματα καταγραφής λεπτομερειών των μελωδικών αναλύσεων αργών μελισματικών συνθέσεων, καθώς και των ιδιαίτερων στοιχείων έκφρασης και ύφους, μόνο όμως σε περιπτώσεις συναφών με αυτή ιδιωμάτων. Από την άλλη, το σύστημα της δυτικής σημειογραφίας είναι πιο εύκολο στην εκμάθηση και περισσότερο απλό και λειτουργικό στην αποτύπωση περίπλοκων μελωδικών και ρυθμικών αναλύσεων, ιδιαίτερα στην περίπτωση ταχέων ρυθμικών αγωγών. Γίνεται δε ακόμη πιο ενδιαφέρον στην εκδοχή με την οποία χρησιμοποιείται στις χώρες της Ανατολής, όπου επιστρατεύονται επιπρόσθετα σύμβολα για την επισήμανση κάποιων επιμέρους χαρακτηριστικών, πρακτική που δίνει τη δυνατότητα αποτύπωσης των ιδιαίτερων στοιχείων του εκάστοτε ιδιώματος.

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι τα υφιστάμενα θεωρητικά συστήματα δημιουργήθηκαν για να εξηγήσουν λόγιες μουσικές παραδόσεις, που σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό συναντούν τις προφορικές μουσικές του ελλαδικού χώρου, δεν τις καλύπτουν όμως εξ ολοκλήρου σε επίπεδο αναλυτικών εργαλείων. Η μουσική πράξη στις παραδόσεις αυτές είναι φαινόμενο περίπλοκο, καθώς συνεχώς μεταλλάσσεται με ενσωμάτωση νέων στοιχείων. Ο εγγλωβισμός σε ένα αποκλειστικό θεωρητικό μοντέλο περιορίζει τις δυνατότητες ανάλυσης και κατανόησης της διαφορετικότητας των μουσικών διαλέκτων και μπορεί να οδηγήσει στην απαξίωση ειδοποιών χαρακτηριστικών τους.

Αντί αυτών των προκρουστικών θεωρήσεων, είναι ανάγκη να υιοθετηθεί μια νέα προσέγγιση, η οποία, απαλλαγμένη από πιθανές προκαταλήψεις, θα αξιοποιήσει όλα τα αναλυτικά εργαλεία και τις μεθόδους που χρησιμοποιούν τα υπάρχοντα συστήματα, με κατάλληλη προσαρμογή και επέκτασή τους. Είναι σημαντικό να επιστρατευτούν γι' αυτό οι πλέον εξελιγμένες επιστημονικά και τεχνικά μέθοδοι αποκωδικοποίησης των λεπτομερειών της μουσικής πράξης. Αυτό επιβάλλει εν τέλει μια λογική εφαρμοσμένης μουσικολογίας, η οποία εξασφαλίζει τη δυνατότητα μιας σύνθετης και ακριβούς περιγραφής της μουσικής πρακτικής. Μια τέτοια λογική μπορεί να ανοίξει νέους ορίζοντες στην κατανόηση του θησαυροφυλάκιου των εκφάνσεων μιας τέχνης, που στις δομές και στις φόρμες της έχει αποτυπώσει όλες τις πτυχές της ιστορίας της περιοχής στην οποία αναπτύχθηκε, καθώς και των πολιτισμών οι οποίοι συνέβαλαν στη διαμόρφωσή της.

## Βιβλιογραφία

- Αλυγιάκης, Α. 1990 *Εκκλησιαστικοί Ήχοι και Αραβοπερσικά Μακάμια Θεσσαλονίκη*
- Αποστολόπουλος, Θ. 2002 *Απόστολος Κώνστας Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης* Αθήνα: IBM.
- Βέτσος, Β. 2001 *Taboo-ράδες, Στοιχεία Πολυπολιτισμικότητας στα Θεωρητικά Συστήματα και την Οργανοχρησία* Αδημοσίευτη εργασία που παρουσιάστηκε στην διεθνή συνάντηση οργανολογίας και οργανοποιίας στην Καστοριά.
- Ευθυμιάδης, Α. 1988 *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής Θεσσαλονίκη: Μέλισσα.*
- Καράς, Σ. 1970 *Γένη και Διαστήματα στην Βυζαντινή Μουσική* Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- \_\_\_\_\_ 1989 *Αρμονικά* Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Κατσιφής, Β. 1996 *Μελωδικές Έλξεις και η Αρμονία της Φυσικής κλίμακας* Αθήνα: Τέρτιος.
- Κηλτζανίδης, Π. 1881 *Μεθοδική Διδασκαλία Ελληνικής Μουσικής* Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος.
- Κωνσταντίνου Πρωτοφάλη 1843 *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής* (επαν. Κουλουρά).
- Λέκκας, Δ. 1987 *Η Βάση της διαστηματικής* Tar Τεύχος 1<sup>ο</sup>.
- \_\_\_\_\_ 1986 *Η Μερατωρική Κιθάρα* Tar Τεύχος 12<sup>ο</sup>.
- Λυκούρας, Γ. 1994 *Πυθαγορική Μουσική και Ανατολή* Αθήνα: Συρτός.
- Μαυροειδής, Μ. 1999 *Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο* Αθήνα: Φαγκότο.
- Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου 1888 *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής* Κωνσταντινούπολη.
- Σπυρίδης, Χ. 1996 *Ευκλείδου: Κατατομή κανόνος*, Αθήνα.
- Χατζαθανασίου 1948 *Οι Βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής* Κωνσταντινούπολη.
- Χρυσάνθος 1832 *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* Τεργέστη: Michele Weis.
- Aksoy, B. 1995 *Towards the Definition of the Makam The Structure and Idea of Makam* (Elsner, J & Pennanen, R. P. eds.) ICTM Makam Study Group, Tampere.
- Davis, R. 2000 *'Mode' στο New Grove: Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.
- Danielou, A. 1943 *Introduction to the Study of Musical Scales* London: The India society.
- Farhat, H. 1990 *The Dastgah Concept in Persian Music* Cambridge Univ. Press.

- Feldman, W. Z. 1996 *Music of the Ottoman court. Makam, composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* Berlin: Verlag fur Wissenschaft und Bildung.
- Guettat, M. 2000 *La Musique Arabo-Andalouse L' Empreinte du Maghreb* Paris: El-Ouns.
- Marcus, S. L. 1989 *Arab Music Theory in the Modern Period* Ph.D. dissertation UCLA.
- Ozkan, I. H. 1984 *Turk Musikisi Nazariyati ve Usulleri* Istanbul: Otuken.
- Powers, H. 1980 'Mode' στο *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Signell, K. 1986 *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* New York: Da Capo.
- Skoulios, M. Kokkonis, G. 2005 *Théorie et pratique modales de l' Orient: un itinéraire* στο *De la théorie à l'art de l'improvisation* (Ayari, M. ed.) Paris: Delatour France.
- Skoulios, M. 2005 *A comparative approach* στο *Music in the Mediterraenea, Modal classical traditions*, Vol. 2 Theory and Practice (Feldman, W. & Guettat, M. & Kerbage, T. eds.) En Chordais: Thessaloniki.
- Touma, H. H. 1977 *The Music of the Arabs* Portland: Amadeus Press.

### Σημειώσεις

<sup>1</sup> Εκτενή μελέτη για το έργο του έχει κάνει ο Θ. Αποστολόπουλος στο βιβλίο του *Απόστολος Κώνστας Χίος και η Συμβολή του στη Θεωρία της Μουσικής Τέχνης*, Αθήνα IBM, 2002.

<sup>2</sup> Το κυρίαρχο κριτήριο της χρήσης φυσικών ή ίσα-συγκερασμένων διαστημάτων που χρησιμοποιείται συνηθέστατα ως γνώμονας διάκρισης της «παραδοσιακής» από την νεότερη αστική λαϊκή μουσική παρουσιάζει αδυναμίες. Είναι γεγονός ότι η μουσική της υπαίθρου διαφοροποιείται από την αστική λαϊκή αλλά και την σύγχρονη μουσική οι οποίες έχουν υιοθετήσει την ίσα-συγκερασμένη δυτική κλίμακα. Ωστόσο παράγοντες όπως η έρρυθμη συνοδεία από τα λαούτα, τις κιθάρες τα σαντούρια ή τα ακορντεόν, η οποία ενσωμάτωσε σταδιακά αρχές δυτικής εναρμόνισης, και ακόμη περισσότερο η χρήση τέτοιων οργάνων και ως σολιστικά, επιβάλλουν σε πολλές περιπτώσεις τον συγκερασμό των διαστημάτων και σ' αυτά τα ιδιώματα.

<sup>3</sup> Με τον όρο φυσικά διαστήματα εννοούνται τα διαστήματα, άπειρα θεωρητικώς, που ορίζονται από λόγο συχνοτήτων ο οποίος είναι ρητός αριθμός, και τα οποία προκύπτουν από το φυσικό φαινόμενο της αρμονικής στήλης. Τέτοια διαστήματα είναι η μεγάλη τρίτη 5/4, οι μικρές τρίτες 6/5, 7/6 και 32/27, οι ελάσσονες και ελάχιστες δεύτερες (διεθνώς αποκαλούμενες και «ουδέτερες») 10/9, 11/10, 12/11, 13/12, 14/13, 15/14, 16/15 ή το Πυθαγόρειο λείμμα 256/243 και οι εναρμόνιες διέσεις 25/24 και 28/27. Τα διαστήματα αυτά βρίσκονται στον αντίποδα των ίσα-συγκερασμένων διαστημάτων που απορρέουν από τον χωρισμό της οκτάβας σε 12 ίσα ημιτόνια και κατά συνέπεια είναι

όλα πολλαπλάσια του άρρητου λόγου συχνότητων <sup>12</sup>√2. Είναι κοινή η διαπίστωση της πλειοψηφίας των εκτελεστών ότι όμοιοι μελωδικοί τρόποι και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και ίδια μουσικά κομμάτια ερμηνεύονται με ποικίλα διαστήματα στα πλαίσια διαφορετικών ιδιωμάτων, τόσο στον Ελλαδικό όσο και στον ευρύτερο χώρο της Βορειοανατολικής Μεσογείου και της Εγγύς και Μέσης Ανατολής.

<sup>4</sup> Ο όρος «πολυτροπικότητα» ανακαλεί την πολυμορφία της μελωδίας, η οποία γεννά μια έντονη πολλαπλότητα των μελωδικών αποχρώσεων. Η συστηματική μελέτη του φαινομένου αυτού φαίνεται να ανάγεται στην ελληνική αρχαιότητα, οπότε προκύπτει και η ιδέα της κατηγοριοποίησης του μελωδικού υλικού σε ομοταξίες μέσα από την διαμόρφωση των «τρόπων». Κάθε ένας από τους τρόπους αυτούς οριοθετείται δι' ενός συνόλου κανόνων, χαρακτηριστικών και πληροφοριών που στοιχειοθετούν ένα αφαιρετικό μελωδικό πρότυπο, αναγνωρίσιμο από μια διακεκριμένη μελωδική ατμόσφαιρα. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι η τροπικότητα της μελωδίας συναντάται σε πλείστες όσες μουσικές παραδόσεις παγκοσμίως, η άνθιση όμως που γνώρισε ήδη από την αρχαιότητα στον ευρύ χώρο που αποτέλεσε την κοιτίδα των Μεγάλων Πολιτισμών και που εκτείνεται από τα Βαλκάνια μέχρι την Κεντρική Ασία, την Ινδία και την Β. Αφρική, δεν έχει ιστορικό αντίστοιχο και παραμένει ζωντανή στη διαχρονία. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα λόγια συστήματα Ελλήνων, Τούρκων, Αράβων, Περσών και Ινδών είναι καταγεγραμμένες δεκάδες και σε κάποιες περιπτώσεις εκατοντάδες τροπικές οντότητες, ενώ σε άλλες λόγιες παραδόσεις όπως αυτές της Άπω ανατολής ο αντίστοιχος αριθμός είναι σημαντικά μικρότερος. Πρβλ. Davis, R. 2000 λήμμα 'Mode' στο *New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

<sup>5</sup> Θα πρέπει να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι ιδιαίτερα στοιχεία ύφους και έκφρασης, που χαρακτηρίζουν τις τοπικές μουσικές διαλέκτους και προφορές, συγκαταλέγονται μεν στους παράγοντες αυτής της ποικιλότητας, εκπίπτουν όμως από το καθεαυτό αντικείμενο της «τεχνολογίας» της μουσικής.

<sup>6</sup> Με τον όρο «ανατολικό» μοντέλο στο κείμενο αυτό αναφερόμαστε εν γένει στις μεθόδους και τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται από το οθωμανο-τουρκικό και το αραβικό κυρίως θεωρητικό σύστημα, μη λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διαφορές προσέγγισης των κατά τόπους σχολών.

<sup>7</sup> Χρύσανθος 1832 *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* Τεργέστη: Michele Weis, Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου 1888 *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής* Κωνσταντινούπολη, Χατζηαθανασίου, Μ. 1948 *Οι Βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής* Κωνσταντινούπολη, Καρράς, Σ. 1970 *Γένη και Διαστήματα στην Βυζαντινή Μουσική* & 1989 *Αρμονικά* Αθήνα Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Λέκκας, Δ. 1986 *Η Βάση της διαστηματικής* Tar Τεύχος 1<sup>ο</sup> & 1987 *Η Μερκατωρική Κιθάρα* Tar Τεύχος 12<sup>ο</sup>, Ευθυμιάδης, Α. 1988 *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* Θεσσαλονίκη: Μέλισσα., Λυκούρας, Γ. 1994 *Πυθαγορική Μουσική και Ανατολή* Αθήνα: Συρτός, Μαυροειδής, Μ. 1999 *Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο* Αθήνα: Φαγκότο, Βέτσος, Β. 2001 *Taboo-ράδες, Στοιχεία Πολυπολιτισμικότητας στα Θεωρητικά Συστήματα και την Οργανοχορηγία* Αδημοσίευτη εργασία που παρουσιάστηκε στην διεθνή συνάντηση οργανολογίας και οργανοποιίας στην Καστοριά.

<sup>8</sup> Ένα ιδεώδες επιστημονικά τροπικό σύστημα θα έπρεπε να παρέχει την δυνατότητα σε έναν μουσικό να αναπαράγει την μελωδική ατμόσφαιρα της κάθε του τροπικής

οντότητας μέσα από μία ακριβή περιγραφή όλων των ιδιαίτερων μελωδικών κανόνων και χαρακτηριστικών που την ορίζουν.

<sup>9</sup> Για παράδειγμα ο πρώτος ήχος στο ειρμολογικό είδος αντιστοιχεί στο μακάμ Μπεγιατί ενώ ο πρώτος στο παπαδικό είδος στο μακάμ Ουσάκ. Πρβλ. Skoulios, M. 2005 *A comparative approach* στο Music in the Meditteranea, Modal classical traditions, Vol.2 Theory and Practice (Feldman, W. & Guettat, M. & Kerbage, T. eds.) En Chordais: Thessaloniki.

<sup>10</sup> Το «σεγίρ» είναι μια αυστηρά προκαθορισμένη πορεία μελωδικής ανάπτυξης, ένα σενάριο το οποίο προσδιορίζει τις συγκεκριμένες «πράξεις» που πρέπει να ακολουθήσει η μελωδία για να ξεδιπλώσει όλες τις πτυχές της συγκεκριμένης μελωδικής ατμόσφαιρας ενός μακάμ. Η λεπτομερής διάκριση πολλών υποπεριπτώσεων μακάμ, τα οποία διαφοροποιούνται με βάση το σεγίρ, προερχόμενα όλα από την ίδια βασική τροπική οντότητα, είναι χαρακτηριστικό του λόγιου οθωμανοτουρκικού μοντέλου και οδήγησε στην δημιουργία ενός αριθμού καταγεγραμμένων τρόπων που υπερβαίνει τις τρεις εκατοντάδες.

<sup>11</sup> Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι οι ρυθμικές ιδιαιτερότητες και η ελαστικότητα της χρονικής αγωγής, με την οποία εκτελούνται κατά παράδοση πολλοί χορευτικοί σκοποί, δυσχεραίνει σε μεγάλο βαθμό ακόμα και αυτόν τον προσδιορισμό του ρυθμικού τους κύκλου. Είναι πολλά τα παραδείγματα αντιγνωμίας στους κύκλους τόσο των εκτελεστών όσο και των μουσικολόγων, σε θέματα ακριβούς προσδιορισμού του αριθμού των χρόνων που καλύπτει το μέτρο κάποιων χορευτικών σκοπών.

<sup>12</sup> Ο όρος εδώ χρησιμοποιείται με την έννοια της κατηγοριοποίησης με βάση μουσικές φόρμες, δομικά στοιχεία και τυποποιήσεις διαφορετικού είδους.